Historia de la literatura argentina

22 La literatura de la generación del '80 VI

José S. Alvarez (Fray Mocho)
Eduardo Gutiérrez



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



En el taller, óleo
de Eduardo Sivori

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Colaboración especial:
Prof. Ana María Pigretti
Prof. Laura Rizzi

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo I: 987-503-391-X
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

Fragmento de la guarda que ilustra
una nota editorial aparecida en el
primer número de *Caras y Caretas*

La literatura de la generación del ’80 VI

La revolución lectora

El propósito de hacer sátira moral y mostrar “la vida, sin forzar las notas trágicas sin excluirlas tampoco”, derrochar ingenio y arte, orientan un nuevo proyecto periodístico apto para todo público, dirigido por el español Eustaquio Pellicer y que, con el subtítulo de *Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades*, aparece por primera vez en Buenos Aires el 8 de octubre de 1898. Una *Circular* le sirvió de propaganda: en la carátula, una mujer con pluma y pincel, antifaz y caretas, invita al lector con un guiño a la gran fiesta que organizan los redactores Pellicer, el criollo José S. Álvarez (Fray Mocho) y el dibujante español Manuel Mayol.

El conocimiento de un nuevo y gran público lector, que los procesos de alfabetización habían venido preparando; la intuición de sus gustos; la intención de concebir un producto “ni demasiado serio ni demasiado chacotón”; revelaron el agudo olfato que este grupo de periodistas y dibujantes tuvo del elemento urbano. Su revista humorística, nueva y moderna, constituyó una revolución lectora acorde con una mayor democratización de la cultura. No tuvieron directos antecedentes: buscaron un inédito espacio diferente del de la prensa tradicional, fundamentalmente política –misión que también habían cumplido los antecesores semanarios *El Mosquito* (1863-1893) y *Don Quijote* (1884-1903) que abundaron en la caricatura política, instrumento en ellos vengador y de áspero humor–, y distante de la actitud de los directores de las múltiples revistas literarias que desde el *Telégrafo* de Cabello y Mesa hasta *La Biblioteca* de Groussac o el apreciado órgano del Modernismo, *El Mercurio de América,* tenían como objetivo difundir creaciones literarias y se abarrotaban de crítica. Lejos de erguirse como voz autorizada de temas “importantes” y sin pretensiones académicas de ningún tipo, las revistas ilustradas en el Río de la Plata, *Caras y Caretas* en Buenos Aires y también *Rojo y Blanco* en Montevideo, hicieron todo lo posible por reunir textos de entretenimiento y crítica social en un complejo entramado polifónico. Les interesó la vida cotidiana, que transmitieron con mirada satírica pero sin buscar el agravio intolerable. En sus páginas, texto escrito, foto, ilustración, orlas y cabezales, resultado del desarrollo de nuevas tecnologías gráficas, se combinaron para la construcción de una nueva fórmula exitosa que, sin cansar al público con largas y engorrosas parrafadas, integró armoniosamente información, publicidad, literatura, humor, dibujo, fotografía. “Bizarría artística”, para la gente que hizo *Caras y Caretas* “era preciso hermanar la actualidad que interesa, la verdad que atrae la atención, con la caricatura que esboza sonrisas”. Por otra parte, la escritura de Martiniano Leguizamón, Roberto J. Payró o Enrique García Velloso conformaron también la plana activa de la propuesta intelectual del periódico. La literatura salía así de las librerías y quería circular por los quioscos. Nuevas maneras de leer empezaban a imponerse: lo comprueban el compulsivo consumo y la identificación que vastos sectores de la clase media parecían tener con los diálogos tan “argentinos” de Fray Mocho y con las ilustraciones de actualidad de Cao o Mayol. Por otra parte, los folletines de Eduardo Gutiérrez en diarios como *La Patria Argentina* entusiasman a una clientela cada vez más amplia. En esta etapa inaugural de un recorrido complejo según nuevos contratos de lectura, en un sistema productivo de relaciones que consideró el equilibrio entre arte y mercado, la literatura y los medios hacen una alianza para conquistar a un público que siempre exige, que premia, que castiga a veces.



Ilustración de una nota editorial aparecida en el primer número de la revista *Caras y Caretas*



La publicidad, que muchas veces usa la caricatura, se acompaña de versos, antecedente del *jingle*

Escritor de puntas afiladas y mochas

A José Sixto Álvarez (Gualeguaychú, 1848-1903) lo llamaban "Mocho" en el colegio por su cara acarnerada; "Fray" le agregaron después sus colegas periodistas en Buenos Aires. Álvarez convirtió "Fray Mocho" en su firma más habitual y decía desafiante: "Tengo demasiada punta para ser mocho". Así instaló en el campo cultural porteño de la época de Roca un seudónimo más singular que su apellido y asentó bases ambivalentes para la interpretación de su fluctuante obra: su escritura periodística supo alimentarse de informaciones que inventaba, razón que le habría valido el despido de algunos medios; su escritura literaria se regía por una verosimilitud propia de periodistas, razón por la cual se le atribuyó a Fray Mocho falta de imaginación. Álvarez se educó, se estableció y sobrevivió en publicaciones periódicas, tan variadas como las líneas ideológicas que pudieron convivir en *Caras y Caretas*: en *Don Quijote*, se nutrió del humor ácido como arma política poderosa y se familiarizó con dibujantes y caricaturistas; con el éxito de *Caras y Caretas* alcanzó estabilidad laboral y económica; en *Fray Mocho*, publicación fundada en 1913 por un grupo de periodistas de *Caras y Caretas*, su seudónimo perduró como nombre de una revista que también entrecruza periodismo, política y literatura. Álvarez fue criado hasta los doce años en la estancia Campos Floridos, en Gualeguaychú, donde intimó con la vida rural. Después sus padres lo enviaron a continuar sus primeros estudios al internado de Concepción del Uruguay. Allí consiguió una beca para ingresar a la Escuela Normal de Paraná, donde no llegó a recibir el título de maestro porque habría participado en una revuelta contra el rector, José María Torres. Viaja entonces a Buenos Aires, donde se instala desde 1879. En "la gran aldea", es protegido por el ministro de Instrucción Pública, Onésimo Leguizamón, también entrerriano, y por el periodista Samuel Alberú, director del prestigioso *El Nacional*. Desde entonces trabaja en diversos diarios que constituyen su auténtica educación y que definen su vocación por la escritura: en 1879 ingresó como reportero a *El Nacional*, del que –en 1880– Cané fue redactor; en *La Pampa* escribió crónicas policiales; folletines en *La Razón* y *Sud América*; en *La Patria Argentina* conoció a un cultor del realismo, Roberto Jorge Payró; en *El Interior* llegó a tener suficiente influencia como para conseguirle a Payró, que fue defensor acérrimo de la profesionalización del escritor, el puesto de redactor literario; en *La Nación*, se desempeñó como cronista parlamentario e hizo amistad con Bartolomé Mitre y Vedia ("Bartolito" Mitre). Álvarez también ejerció algunos empleos públicos que le proporcionaron experiencias que Fray Mocho reelabora: comisario de investigaciones, durante la presidencia de Juárez Celman; oficial mayor del Departamento de Marina en 1887. *Caras y Caretas* es la empresa periodística que le permite finalmente superar la dispersión laboral. Esta revista se vuelve su ocupación central cuando Bartolito Mitre le cede su puesto de director. En tanto es actividad remunerada, puede vivir de ella: el escribir empieza a definirse como una actividad independiente, no un pasatiempo de los ratos de ocio creativo de profesionales de otras áreas. Desde que llega a Buenos Aires, Álvarez redacta *artículos de costumbres*, como los referidos a su Gualeguaychú natal, que se recogieron en 1920 en *Salero Criollo*, publicación póstuma que recopila textos de sus primeros tiempos de escritor, cuando solía aparecer en

los periódicos con el seudónimo de Nemesio Machuca. La brevedad de géneros periodísticos como la noticia y la crónica la ensayó también en cuentos, de tono "verde" para algunos o de estilo naturalista en su representación del sexo para otros; los publicó en 1882, reunidos bajo el título de *Esmeraldas*. Los únicos textos que Álvarez escribió como obra orgánica son *Viaje al país de los matreros* (1897) y *En el mar austral* (1898). Sin embargo, no desaparecen de ellos la observación de la realidad y el fragmentarismo característicos del discurso periodístico. En *Viaje* vuelca sus experiencias de una misión al Litoral que le había encargado la Marina, la de reclutar marineros en esa zona "que está en el desierto, pero no el de la pampa llana", "país de lo imprevisto, de lo extraño" a donde huyen criminales que escapan de la ley; el narrador en primera persona entrevista, interroga a gente del lugar, fuente de gran parte de su información. Observa con atención a los pobladores, "exponentes de la naturaleza que rodea", para describir tipos y paisajes en "pinceladas" (palabra que oficia de título del primer capítulo del libro) y anécdotas que se acumulan sin mayor subordinación de unas a otras. Además de los elogios que recibió por esta obra de parte de personalidades como Vicente F. López, Álvarez fue juzgado por otros como carente de imaginación por escribir "solamente lo que ve". En respuesta, compuso *En el mar austral* sobre las tierras fueguinas, sin haberlas visitado, inspirado en relatos de amigos. Los catálogos de personajes típicos que compuso Álvarez siguiendo reglas de los artículos de costumbres (y principios lombrosianos) se completan


¡Aaah! ¡Qué á gusto se queda uno cuando logra verse libre de una preocupación como esa en que nos tenía el cambio de ministerio! Diríamos que Roca nos ha quitado un peso de encima, si no fuese inverosímil

indicado para el ministerio de Hacienda que el doctor Mantilla, siendo de *encaje*.

Contraste singular: mientras el general Roca se entregaba á la tarea de buscar consejeros, con la desgracia de no encontrarles, á nosotros nos salían á montones por todas partes.

—Debían ustedes aumentar el formato de CARAS Y CARETAS.

Cabezal de *Sintonía,* sección a cargo de Pellicer, preferentemente política



Cabezal de la sección *Menudencias,* dedicada a diversos temas de actualidad

con los de *Vida de los ladrones célebres de Buenos Aires y sus maneras de robar* (1887), que reelabora investigaciones suyas de cuando fue comisario, y *Memorias de un vigilante* (1897), que despliega la mirada de un policía desde su "panóptico" obligado, una esquina de Buenos Aires que le han asignado en su trabajo. La obra que más reconocimiento le valió a Álvarez fue la que publicó en *Caras y Caretas*, reeditada póstumamente en forma de libro en *Cuentos de Fray Mocho* (1906). Los artículos de costumbres que en realidad constituyen esos cuentos describen escenas de Buenos Aires y del campo argentino; algunos son fábulas de animales, con la tradicional estrategia de personificarlos y resaltar alguna cualidad, como la capacidad de persuasión del zorro ("Donde las dan las toman"). Todos los artículos tienen como denominador común el humor que observa críticamente la realidad para "corregir riendo las costumbres" de los tipos de personajes que se caracterizan. En el heterogéneo marco de *Caras y Caretas*, que tenía secciones sobre "la realidad" (noticias, avisos y comentarios de actualidad) y otras que admitían legítimamente la ficción (como las de los artículos de costumbres), la interacción entre textos literarios y no literarios se potenciaba. El periodismo registraba en las noticias hechos excepcionales de alguna manera; el costumbrismo, la vida cotidiana. Los cronistas de género social contaban y describían para el gran público la vida de las clases altas; los artículos de costumbres de Fray Mocho exponían los antimodelos de las turbas, en las que se mezclaban nativos e inmigrantes ("Tirando al aire", "Instantánea" –título de varios cuentos–). En ese mundo, percibido como caótico, el artículo de costumbres establece orden

"Un periodista es un escritor cabal, que escribe para multitudes y es leído por multitudes." Fray Mocho



Tapa del nº 6 de *Caras y Caretas* en la que aparece caricaturizado el presidente Roca

con sus clasificaciones de tipos de los nuevos tiempos: los veteranos de las guerras con los indios que toman trabajos menos "honorables", como el de cuidador de ovejas ("Reminiscencia"); el vago que quiere ganar plata hablando y que ve la posibilidad de ello en la difamación de los contrarios que financian los partidos políticos ("Los tiempos de aura"); los pretendientes "tanos", gallegos y criollos que se entusiasman por una misma muchacha ("Conspirando"). Muchos otros tipos pueblan las páginas de Fray Mocho y hacen reír con sus historias que ilustran refranes, generalmente citados en los cierres de los artículos (como "seguro no cai preso y el que traga, gana el cielo", de "En las antesalas del Congreso"). La candidez convive en los cuadros de costumbres con la violencia simbólica, verbal generalmente, y la sordidez de las estafas políticas y morales, como la del empleado público del Congreso que solo atiende a los diputados que tienen posibilidad de ser reelectos o la del cuarteador pretencioso que pudo ubicarse en la Policía y está a punto de abandonar a su novia, ya que "pa' mujer de vigilante te falta laya" ("Tierna despedida"). Las fábulas, que podrían leerse como más autónomas del contexto de actualidad y tomarse como simple entretenimiento festivo, se resignifican en el marco de *Caras y Caretas*, que seguía la tradición de *Don Quijote* de imponer sobrenombres de animales a los políticos, como "El zorro" a Roca: el lector podía asociar con facilidad el astuto y taimado animal, por ejemplo de "Donde las dan las toman", con el presidente. Tal vez el mejor ejemplo de ambigua interacción entre textos literarios y no literarios de Fray Mocho radique en su aporte al *criollismo moreirista*, que se oponía al que postulaba al gaucho como esencia de la argentinidad: en su escritura literaria, Fray Mocho enternece con su representación de las bondades que puede llegar a realizar un fugitivo de la ley (*Viaje al país de los matreros*) o lo reduce a pícaro inofensivo ("Desertor"). Por el contrario, su escritura periodística para la parte de la "realidad" de *Caras y Caretas* apunta a diversos feroces criminales "verdaderos". A partir de una entrevista que le hizo a Chirino, sargento ya jubilado que había matado a Juan Moreira, Fray Mocho escribe para *Caras y Caretas* una crónica que relata la última pelea del Juan Moreira histórico, cuya presentación parece anticiparse a la del "delincuente nato" que postularía en 1914 José Ingenieros. En la crónica se cuenta, además, una estafa del Estado: no le ha pagado a Chirino lo prometido a quien capturara al matrero, a pesar de lo merecida que es la recompensa, conclusión que orienta el relato, en el que se destaca especialmente que Chirino perdió un ojo y cuatro dedos de la mano izquierda por un hachazo que le dio Moreira. La construcción del referente real se apoya en la crónica con material gráfico, fotografías del cráneo de Juan Moreira. Entre bandidos malos "de verdad" y buenos "de ficción" queda siempre José Sixto Álvarez: fue póstumamente incorporado a la colección literaria Robin Hood, destinada a niños y jóvenes. En esa serie de textos, que mezcla a *Heidi* con *Facundo* del mismo modo que *Caras y Caretas* admitía en su seno textos de posiciones diversas, Fray Mocho siguió instruyendo a otras generaciones, a las que también ofreció sus "demasiadas puntas".

Se levanta a la faz de la tierra una nueva y gloriosa lengua

LAURA RIZZI

“Hacen bien los hispanoamericanos que reivindican los fueros de sus hablas y sostienen sus neologismos, y hacen bien los que en la Argentina hablan de lengua nacional”, dice Miguel de Unamuno. A partir de 1880, ingresaba en el país una masiva inmigración europea que pronto cambiaría los caracteres demográficos y culturales del país y que contribuiría a la formulación del nacionalismo político. En este, es central el papel adjudicado a la *lengua nacional*, que aparece como un elemento asimilador de las distintas etnias que no incluye la diferencia cultural. Frente al babel idiomático, los intelectuales del ’80 se habían dividido en dos corrientes: la francesa cosmopolita, que se nucleó en torno del Círculo Científico Literario, y la nativista de ascendencia española, que funda la Academia Argentina de Letras, proyecta el Primer diccionario de Argentinismos y retoma el ideal romántico de una literatura nacional. Frente al babel idiomático –producto de la babel étnica– surgen en las políticas educativas dos proyectos: el de Ricardo Rojas y el de Joaquín V. González. Ambos relacionan la lengua nacional y la construcción teórica de un nacionalismo vinculado con el desarrollo de procesos de modernización, la erosión de la sociedad tradicional y la urgencia de una homogeneización cultural y social que contribuya a la incorporación de amplios sectores sociales en la conformación de una “nueva” nación moderna. La idea de que una lengua nacional pueda incluir elementos italianos y lunfardos exasperaba a muchos “puristas”, como al académico Ernesto Quesada. En su libro *La evolución del idioma nacional*, pasa exhaustiva revista a toda la bibliografía sobre el tema y se transforma en paladín de la “conservación y pureza de la nobilísima lengua castellana”. Para él “importaba mantener la unidad suprema de la raza en países inundados por inmigraciones de todas procedencias que acaban por modificar el idioma nacional y, por ende, el alma misma de la patria”. Los lingüistas polemizan, los políticos polemizan, pero los escritores deciden captar casi fonográficamente la realidad lingüística que combina el lunfardo, formas rurales, vocabulario indígena y las distintas lenguas inmigrantes. Dice Ernesto Morales: “En el dialecto usado por un escritor costumbrista de Buenos Aires –Fray Mocho, digamos el más popular– entran el gauchesco, el cocoliche y el lunfardo. El “compadre” del suburbio de Fray Mocho no emplea tantos arcaísmos como el gaucho de Hernández, pero sí sus contracciones: “Como l’óis”; sus cambios de acento y de letras: “Si h’andao ajuera”; sus terminaciones apocopadas: “Picao de virgüelas”; el cierre de vocales: “medio pueta”. En *Memorias de un vigilante*, Fray Mocho usa y define la jerga de “escruchantes” y estafadores. Cuando es necesario para sus cuadros costumbristas, utiliza el cocoliche como en una “Instantánea”, en donde una gringa responde a la declaración de amor de un bombero: “Ma’ dícame un poco. ¿Cosa li parece in apuramientos tras ina lavandiera e in bombiero...”. En otros, ensancha su pintura social y abarca no solo la faz orillera sino también la burguesía porteña y las clases humildes. Y no siempre el lenguaje es callejero o de entrecasa. “Nos da, por el ejemplo, el alma de las muchachas cursis, el engolado frasear de la oratoria demagógica o la palabra del criollo estanciero alcanza matices de dulzura en los regodeos amorosos y de réplicas guarangas entre las comadres chismosas”, señala Guillermo Ara. Es interesante la transcripción casi fonética de esos lenguajes en donde aparece la “y” por la “ll”: escribe “yegada” por *llegada* o “lelló” por *leyó*, cuando quiere caracterizar a la muchacha que pretende ser culta. El borracho de “En la comisaría” dice estar “conchavao con un pianisto pa’ arrempujarle el instrumento”: simplifica la terminación *-ado* de los participios, en “ao” o “au”, le agrega una “a” a “empujar” y apocopa la preposición “para”. José S. Álvarez no polemizó con nadie, pero documentó los fueros y presentó una completa y variada instantánea del habla nacional.



Me mudo al Norte, nota de Fray Mocho en *Caras y Caretas*

Hacia un "arte nacional"

ANA MARÍA PIGRETTI

Es innegable la gran deuda que el arte argentino tiene con el arte europeo. Los primeros artistas conocidos fueron los extranjeros que vinieron a la Argentina para cumplir alguna misión o quizá como aventureros; llegaron en plena juventud y posiblemente se hayan visto sorprendidos por las costumbres locales, muy diferentes de las de sus lugares de origen, lo que pudo incentivarlos a quedarse; pero hay que esperar al regreso de Prilidiano Pueyrredón de Europa en 1850 para que se abra el camino hacia un arte argentino. Los artistas activos desde 1875 aproximadamente son los que van a hacer "escuela"; se perfeccionarán en Europa y sus obras forman parte hoy de la colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes, creado en 1896.

Entre las escuelas pictóricas del siglo XIX en Europa y en Argentina figuran el *Neoclasicismo*, el *Romanticismo* y el *Realismo*, que se diferencian por la temática y el lenguaje pictórico: color, forma, pincelada. Un pintor neoclásico preferirá los retratos y también se inspirará en temas heroicos de la antigüedad clásica. Dará más importancia al dibujo que al color y evitará los fuertes contrastes de luz y sombra. No se permitirá espontaneidad en la ejecución de las obras y por tal motivo la pincelada será impersonal. El pintor romántico, por su parte, se interesará por el paisaje y las escenas de costumbres; elegirá temas relacionados con la Edad Media; mostrará especial interés por lo exótico. En sus obras,buscará efectos dramáticos con contrastes de luz y sombra, así como se inclinará por el dinamismo y la espontaneidad; dará pinceladas evidentes y enérgicas, priorizando el color al dibujo. A diferencia de los otros dos grupos, que parecen buscar una evasión de lo cotidiano, el artista realista desechará todo lo perteneciente a un mundo imaginario y se dedicará a pintar lo que lo rodea: los hombres, la casa, el paisaje. Sus composiciones tendrán mayor naturalidad; utilizará fuertes empastes y tintas sordas. En las obras de nuestros artistas del último cuarto de siglo XIX hay, en general, una discreta fusión de estas escuelas. Muestran homogeneidad estilística, con un eclecticismo académico, característico de los institutos de enseñanza a los que concurrieron en Europa. Sintieron poco interés por el Impresionismo, ya que seguían a sus profesores tradicionalistas. Muchos de ellos recibieron en nuestro país lecciones de artistas extranjeros como Ernest Charton, José Aguyari, Francesco Romero. En 1876, fue fundada la Sociedad Estímulo de Bellas Artes por Aguyari, los hermanos Eduardo y Alejandro Sívori, Eduardo Schiaffino, entre otros: esta tuvo como primer presidente a Juan



Sin pan y sin trabajo, óleo de Ernesto de la Cárcova

Camaña y se abocó a la exposición permanente de obras de arte, que fue de crucial importancia, ya que, además de no tener encargos oficiales y ante la falta de una clientela capaz de apreciar sus obras, los lugares de exposición de los artistas se habían limitado hasta ese momento a espacios concertados en negocios, bazares, ópticas. En 1878, la Sociedad Estímulo inaugura la Academia que fue, hasta comienzos del siglo XX, prácticamente el único establecimiento de enseñanza de dibujo, pintura, escultura y grabado con el que contaron Buenos Aires y el país entero.

Nuestros artistas se perfeccionaron en Europa, algunos gracias a las becas otorgadas por el gobierno; otros se costearon su propio viaje de formación. Pueden citarse dos grupos de viajeros: los que fueron a Europa entre 1870 y 1880 y los que viajaron entre 1880 y 1890. Los primeros son los escultores Lucio Correa Morales (1852-1923), Francisco Cafferata (1861-1890) y los pintores Ángel Della Valle (1852-1903), Reinaldo Giudici (1853-1921), Graciano Mendilaharzu (1856-1894). El segundo grupo lo conforman Eduardo Sívori (1847-1918), Eduardo Schiaffino (1858-1935) y Ernesto de la Cárcova (1866-1927). Algunos de estos artistas tienen mucha obra; otros, como Schiaffino, menos, ya que estuvo ocupado en otras tareas ligadas al arte: la enseñanza, la crítica; además, fue designado director del Museo de Bellas Artes. En las obras de los artistas mencionados, el tema era de gran importancia. Así, en *La vuelta al hogar* (1885) de Mendilaharzu, *La sopa de los pobres* (1884) de Giudici, *El despertar de la criada* (1887) de Sívori, que se caracterizan por el verismo social y reflejan la crisis europea, como han aprendido de sus maestros extranjeros. En *Sin pan y sin trabajo* (1884), de Ernesto de la Cárcova, los problemas sociales existentes en Europa afectaron al artista. El lienzo muestra el interior de una vivienda humilde con una pareja alrededor de una mesa sobre la que hay, en una esquina, herramientas de trabajo. La mujer con su bebé en el regazo al que está amamantando, figura organizada por horizontales y verticales para connotar lo estático, contrasta con la figura masculina, planteada en diagonales que sugieren el movimiento en conjunto con la silla inclinada, las herramientas y el puño que parece golpear contra la mesa. También un dejo de resignación de la mujer se opone a la actitud del hombre, que mira a través de la ventana una fábrica y a un grupo de rebeldes obreros. El exterior muy luminoso contrasta con el interior oscuro, trabajado con tonos bajos. La espontaneidad y libertad en el tratamiento de la obra permiten presagiar la segunda fase de la pintura del artista, que evolucionará hacia el Impresionismo.



La memoria construida

Eduardo Gutiérrez (Buenos Aires, 1851-1889), nacido en un hogar porteño vinculado a la política y las profesiones liberales, hermano del poeta y médico Ricardo, opta por una existencia desviada del modelo familiar: abandona el Colegio Nacional, entre 1870 y 1872 se alista en la Inspección General de Milicias, luego acepta una plaza en el ejército de la línea de fortines. También su vocación literaria toma rumbos divergentes de la del resto de los escritores del '80: vive del oficio de escribir. En *La Patria Argentina,* diario mitrista fundado en 1879 por su hermano José María, publicará como folletín casi toda su obra; colaborará también en órganos como *La Tribuna, El Nacional*, *Sud-América*, *El Orden*, *El Pueblo Argentino*. Sus novelas –gauchescas, históricas y policiales– conforman una cultura creada para las demandas de las nuevas capas lectoras medias y populares. En el modo de difusión del folletín confluyen el auge de la novela burguesa y del periódico. Gutiérrez realizó sus 35 obras, entre 1879 y 1888, signado por las condiciones de producción masiva: premura, inspiración forzosa, diseño de una estética popular. Sus narraciones vienen de la tradición literaria del folletín europeo, la novela histórica, la de aventuras y la literatura gauchesca; por otro, de la tradición oral de los "romances de avería", que en la campaña cantaban las andanzas de héroes fuera de la ley, "inocentes signados por la fa-

talidad". Sin duda, todas estas líneas concurren en su novela gauchesca más famosa, *Juan Moreira*, publicada en *La Patria Argentina*, entre noviembre de 1879 y enero de 1880, que formó, junto con *Hormiga Negra,* parte de la serie "dramas policiales", basados en la crónica periodística. Moreira había sido un paisano histórico de Matanzas, pequeño propietario rural y cacique alsinista, quien, por matar a un hombre en un duelo a cuchillo, es perseguido por partidas policiales y penetra en un camino delictivo sin retorno. Gutiérrez lo diseña en la ficción como un "fuera de la ley" inocente y le da estatura mítica, buscando que el lector consuma a su Moreira como al verdadero Moreira, sin cuestionar la distancia con el original. Para eso afirma en cada página la fuente documental de su relato: "No hacemos novela"; "narramos los hechos que pueden atestiguar el señor Correa Morales, el señor Marañón". El personaje tiene en el texto connotaciones trágicas, ya que en su historia confluyen causalidad y destino: jueces de paz y jefes de partidas policiales conforman una "justicia" que se abusa de la falta de derechos del gaucho. Es este atropello el que condena al paisano a la violencia y a la huida. A la vez, es un héroe romántico de folletín: separado de la sociedad, solitario contra un mundo inestable, individualista, el texto marca siempre la enorme distancia entre este sujeto y todo el resto. Conforme a la novela popular, las peripecias del protagonista están determinadas por sus oponentes: Sardetti, el gringo deudor de Moreira, se alía con el juez de paz, pues el primero se quiere quedar con su dinero y el segundo con su mujer. Ante el reclamo, el gaucho Moreira es conducido reiteradamente al cepo hasta que decide vengar la afrenta y retar a duelo al "tano" Sardetti. Esta muerte lo enfrenta a la partida encabezada por el juez de paz, a quien también mata en lucha franca. A partir de entonces, el paisano entra en "la pendiente del crimen", abandona su hogar y lleva una vida errante. Vence sin tregua a partidas enteras en lucha desigual a cuchillo y trabuco y su nombre corre de boca en boca. Llegado a una pulpería o a un pueblo, algún gaucho lo incita a pelear siguiendo el ritual del coraje, en enfrentamientos cuerpo a cuerpo que se han convertido en versiones locales, aunque degradadas, de los combates personales de las gestas, ya no actuados por héroes modelos sino por compadres envalentonados. Este ritual tiene un código a respetar en función del cual se valora a los hombres: el desafío debe ser aceptado para no perder el "honor" y el "buen nombre". Moreira nunca



Dibujo de Eduardo Gutiérrez, realizado por Stein para el periódico *El Mosquito*

provoca pero siempre es retado, puesto que el gaucho más "taita" del pago adonde arriba desea poner a prueba su fama. Moreira trata de eludir la lucha para evadir su destino de muerte pero, tras la insistencia, se ve conminado a luchar para no quedar como un "cobarde". Y, como nunca es vencido, se va transformando a la vez en "héroe" y en temible asesino. Magnánimo, sin embargo, perdona la vida del valiente o la del que lo persigue obligado por su cargo. Este esquema narrativo se repite una y otra vez en la novela, connotando el sino del gaucho. La hipérbole ayuda a mitificarlo: "Juan Moreira es uno de esos seres (...) que vienen a la vida poderosamente tallados en bronce", afirma el narrador. Y el propio Moreira enuncia: "yo ya no peleo por defender la vida, porque el día que me maten será para mí un beneficio. Si yo peleo lo hago por lujo y para que no digan que me han matado de arriba.". Estas palabras, que hay que leer desde el código literario del "coraje", dichas en el episodio previo a ser muerto por la espalda, son profecía de la fama eterna, que Gutiérrez incorpora para volverlo leyenda, pues sus hechos "han pasado a ser el tema de las canciones gauchas". Gutiérrez busca además dar al público poco ilustrado una explicación convincente de los problemas sociales que tienen como escenario el límite entre urbe y campaña y como causa, las medidas del poder para la creación del país moderno. La narración se vuelve didáctica mediante un narrador que comenta, explica, enjuicia: "El gaucho (...) tiene dos caminos forzosos para elegir: uno es el camino del crimen, por las razones que expondremos; otro, es el camino de los cuerpos de líneas, que le ofrecen su puesto de carne de cañón.". Los rasgos de estilo derivados de la circulación folletinesca también están usados en función de la elaboración del personaje. El manejo indispensable de la intriga en el cierre de cada "entrega" para dejar en tensión al lector se resuelve en anticipaciones e incógnitas sobre nuevas "hazañas" del protagonista: "No estaba, sin embargo, lejos el momento en que aquella chacota se convirtiera en una tragedia, siendo Moreira actor principal del nuevo combate.". También el contraste entre truculencia y sensibilidad propio del género pone de manifiesto la esencia tierna de Moreira, ahora máquina de matar. Alternan descripciones escabrosas –"El golpe dado (...) había sido terrible. El hueso frontal estaba roto (...); habría sido necesario que un cirujano le hubiese extraído aquellos huesos, para impedir que cayeran en la masa cerebral"– con otras donde se abusa del sentimentalismo. El gaucho varonil y duro frente a la muerte llora con facilidad al meditar sobre su suerte o al recordar su hogar perdido. Las efusiones de ternura o de dolor no avergüenzan nunca a este hombre que "metió las manos por la ventanilla de la galera [que iba a atacar] y empezó a acariciar a su hijito". Frente a sus amigos muestra sin pudor "su negra barba sembrada de lágrimas cristalinas" y no guitarrea para payar sino para derramar su tristeza en décimas elegíacas. La fama de Gutiérrez, pese a los denuestos de sus pares, creció casi tanto como la de su personaje. Con el tiempo, su "Moreira", como ha pasado con tantos rebeldes adoptados como héroes porque el sector popular admira su coraje para oponerse a una autoridad injusta y abusiva, fue liberándose más y más del criminal auténtico. Su nombre superó incluso al personaje de folletín, se hizo carne en la escena teatral, fue imagen exitosa en el cine nacional y, en las milongas de Borges, símbolo de ese coraje "irreal" que erige la memoria: "¿Qué fue de tanto bizarro?/A todos los gastó el tiempo,/a todos los tapa el barro./(...)Y ya no sé si Moreira/ murió en Lobos o en Navarro".


Eduardo Gutiérrez

La historia, los mitos populares y la crónica policial fueron germen inspirador de la narrativa folletinesca de Eduardo Gutiérrez, que supo conquistar al público lector masivo que empezaba a formarse.

La travesía de la escritura

El registro de lo cotidiano, de la experiencia de vida es para muchos escritores una suerte de debilidad que plasman en textos periodísticos, frescos, a veces ácidos, a veces humorísticos. Describir la realidad exterior a partir de los hábitos generalizados en un determinado momento histórico, persiguiendo un interés documentalista, es el destino que intenta alcanzar el género costumbrista, cuyo exponente periodístico más frecuente es el cuadro de costumbres. En nuestro país, desde los primeros días de la emancipación hasta la actualidad, los escritores hicieron periodismo: fundaron gacetas, diarios y revistas, escribieron artículos críticos, políticos, costumbristas, para distintos publicaciones o editaron por entregas sus obras literarias: Moreno, Mármol, Alberdi, Ascasubi, Sarmiento, Wilde, Cambaceres, Gutiérrez tuvieron una estrecha relación con los medios gráficos de comunicación, al punto de superponer las fronteras entre la vocación por las letras y la profesión periodística. Acostumbrados a leer y a captar lo que sucede en el espacio circundante, sus ojos recorren las calles como textos escritos y, luego, transcriben esas lecturas con la gracia de quienes tienen oficio para la escritura pero pensando en un público no especializado y ávido de miradas inquisidoras sobre la realidad y la historia.

En las últimas décadas del siglo XX, Osvaldo Soriano (Mar del Plata 1943-1997), Antonio Dal Masetto (Italia, 1938), Osvaldo Bayer (Santa Fe, 1927) tomaron la senda que ya habían iniciado Fray Mocho, Payró, Arlt, Walsh y alternaron con la publicación de sus novelas o cuentos la escritura sistemática de artículos de opinión y crónicas de costumbres en algún diario o revista. Conforman una terna de escritores que compartieron la amistad y parte de su historia: los tres tuvieron que padecer el desarraigo, obligados a dejar su país de origen por diferentes motivos; los tres escribieron literatura, cine y periodismo; y los tres, desde las contratapas del diario *Página/12,* expresaron, en primera persona, sus observaciones sagaces sobre una realidad conocida por todos pero no siempre advertida por la mayoría: rasgos típicos, personajes característicos y conductas comunes, descriptos como si se viesen por primera vez, pueblan las crónicas costumbristas de Soriano y Dal Masetto; testimonios de la vida política se erigen en las notas de Bayer para cuestionar el devenir histórico.



Los tres a partir de hechos familiares aunque observados desde una perspectiva de extrañamiento, llaman la atención del lector sobre algo que se ha cristalizado en la sociedad pero que sienten que se debería revisar para no caer en la repetición. *Cuentos de los años felices* (1993) de Soriano es la compilación de las historias cortas, escritas para las contratapas dominicales de un diario que vio nacer y que acompañó hasta su muerte. Recuerdos de infancia y juventud que recuperan los hábitos argentinos encarnados en sus vivencias personales, junto con la reflexión sobre los mitos que construyeron nuestra identidad nacional: "Mecánicos", que cuenta cómo Soriano se hizo escritor a pesar de que su padre soñaba con que se ganara la vida arreglando autos, es representativo de los primeros y "Sin paraguas ni escarapelas. 1810", de los últimos.

En camino al paraíso (1999) de Bayer, reúne cuarenta y dos textos (notas, ensayos, conferencias), publicados en los medios, que hablan de sucesos históricos nacionales y mundiales, producidos entre 1993 y 1998 en Buenos Aires, en Berlín, en Bonn o Dacha, no para informar sobre ellos sino para dar a conocer su interpretación siempre lúcida y sumamente crítica. Para Dal Masetto, el espacio del diario le sirve desde 1987 hasta hoy para consolidar su identidad a partir de la recuperación de los giros lingüísticos y gestos típicos de este país que adoptó como propio. Los tres, aunque diferentes, propusieron una radiografía de sectores de la sociedad argentina con sus manías, sus pasiones y sus arrebatos.

Antología

“(...) –¡Pero, Eleuterio, ya con Susanita, va a ser la quinta de tus hijas que casas y todavía andás con cosquillas!... ¡Bendito sea Dios!... ¡Y cuidado que a terco y a disconforme no te va a ganar cualquiera!... Habías de estar en lugar de García, que no ha podido salir de ninguna de las muchachas y veríamos... ¿Qué más querés todavía?
–¿Cómo qué más querés, Ramona, por Dios?... ¿Y cres que yo, más criollo que la Concepción vi'astar conforme con que las muchachas se m'estén casando así?... ¡Caramba!... Ya mi casa, che, no es casa... más parece coche e tranguai o pasadizo de hotel... ¡Mirá!... Por esta cruz, ¿ves?... yo cada vez que tengo que hablar con alguno e mis yernos, le juego señas no más y pura arrugada e cara, pa que vean que no estoy enojao... pero no les entiendo ni un pito... No, che... ¡convencete!... lo pior que le puede pasar a una familia es lo que nos pasa a nosotros... La primera que comenzó fue Julia con su alemancito y de ahí siguieron no más como lienzo de alambrao, Petrona con su italiano, Antonia con su portugués, Eulogia con su inglesito ¡y aura se nos viene Susana con un francés!... ¡No, che, no... a no embromar, vamos!... ¡No faltaba más! (...) derrepente me mandan llamar de lo de Eulogia, voy... y ¡zas! Fiesta... ¡santo e la reina Vitoria!... Una noche me cuelo a lo de Antonia, así, de sopetón, y me encuentro la casa llena e portugueses bailando... festejaban no sé qué cosa de Portugal... Si ya casi ni hermanas son mis hijas, che... si todo es un titeo.
–Pero mire que sos, Eleuterio... ¡Bendito sea Dios!... Y yo, fijate... gloria hubiese sido que mis dos hijas, las pobrecitas, se hubieran casado con extranjeros, che... ¡Gente tan fina, tan correcta!... Y después ¡ya ves! ... hasta cuando se mueren los yernos es mejor, se sufre menos... A mí, cuando se murió Gómez, que era criollo y que, como sabés, fue un cachafaz, lo lloré que era una barbaridá, sin pensar ni en lo que la había hecho sufrir a m'hijita, y cuando se murió Tonelli, que había sido tan bueno con Ernestina y me la había hecho tan dichosa, apenas lo sentí, che... Tal vez, como el pobre era extranjero, me dolía menos...
–¡Bueno!... Yo... ¡eso sí!... no tengo de qué quejarme, los hombres son buenos, trabajadores y me tienen las muchachas en palmas de mano... pero, ¿qué querés? Me revienta la mescolanza y el titeo e la familia, y lo que es más, no poderles entender su media lengua, che, ¡y ni siquiera oírme llamar derecho viejo!... Figurate que al italiano todavía no le puedo hacer agarrar el paso... ¡Me dice don Cementerio, y se queda muy suelto 'e cuerpo!”

Fray Mocho, “En familia”. En: José S. Álvarez (Fray Mocho), *Cuentos y salero criollo*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1959.

“En aquellos días había llegado de tránsito al 25 de Mayo el sargento de línea Santiago Navarro (...) se presentó al juez pidiendo el mando de la partida, y prometiendo que, si el gaucho se hallaba en el partido, lo traería vivo o muerto. (...) Cuando la partida llegó a la pulpería, Moreira había ya montado sobre su overo, después de revisar con suma ligereza los gatillos de sus enormes trabucos. Con la rienda recogida y el poncho enrollado al brazo izquierdo, esperó tranquilo que le dirigieran la palabra, como si no fuera a él a quien buscaban. El sargento Navarro se dirigió resueltamente a él. No tenía más arma que un sable de caballería que pendía de su cintura (...) –Es inútil hacer resistencia –dijo Navarro con gran calma–; me han mandado que lo prenda, y tengo que cumplir la orden sin remedio; con que dése preso.
–¡Y qué facilidad, canejo! –respondió Moreira sonriendo–; ni mi tata que fuera para hablar así –y con gran arrogancia sacó de los trabucos.
–¡A él! –gritó Navarro sacando su sable–. ¡Cuidado de no matarlo, que he de llevar vivo a este maula! –Y todos cargaron a una. Moreira tendió el brazo al montón de milicos y disparó su arma terrible, partiendo en seguida a toda la carrera del overo.
–¡Que no se vaya! –gritó de nuevo Navarro, lanzándose sobre Moreira al débil galope del patria, sin fijarse que el disparo del trabuco le había volteado un hombre. La huida de Moreira era con el objeto de guardar el arma, descargarla y sacar el otro trabuco,



sin dar lugar a que lo hirieran. Así es que unos segundos después se le vio volver las bridas y dirigiéndose de nuevo al grupo de soldados, que habían quedado atónitos, sobre quienes disparó el otro trabuco, postrando en tierra a otro de los soldados, mortalmente herido. (...) Moreira (...) preparó su golpe favorito, y cuando menos lo esperaba Navarro, hundió sobre su frente la terrible daga, que penetró hasta el hueso, produciéndole una herida de más de tres centímetros, por la que empezó a salir abundante sangre, que enceguecía al sargento al caer sobre los párpados. (...) Al sentirse herido Navarro de una manera que le inutilizaba el brazo, abandonó la rienda del caballo y tomó el sable con la mano izquierda. Moreira se retiró algunos pasos y echó pie a tierra y, después de arrojar el sable y guardar su daga, se acercó a Navarro, que había quedado exánime. Levantó al herido y, haciéndose ayudar por los asombrados testigos de aquella lucha, lo condujo al interior de la pulpería, donde lo reconoció con prolijidad. Navarro estaba desvanecido por la pérdida de sangre, pero sus heridas no eran mortales. Moreira las lavó con caña, perfectamente; hizo un prolijo vendaje en la frente con el pañuelo que llevaba al cuello y metió en la herida del brazo el terrible tarugo de trapo quemado que usan los paisanos para estancar la sangre en las heridas calificadas de puñalada. (...) En seguida se sentó al lado del catre y se puso a mirar al sargento con una verdadera expresión de cariño. Era el valor subyugado por el valor. (...) Y así pasó la noche sin separarse del catre donde yacía Navarro (...) Cuando Moreira se hubo perdido de vista, el pulpero (...) se acercó a Navarro y le dijo demostrando el mayor interés:
–Puede darse por bien servido, amigo, que ese bandido no lo haya degollado (...)
–El que diga que ese hombre es un bandido –repuso Navarro, incorporándose con firmeza en el catre– es un puerco a quien le he de sacar los ojos a azotes (...). Era el tributo que el valor vencido pagaba al valor victorioso."

Gutiérrez, Eduardo, *Juan Moreira*, Buenos Aires, EUDEBA, 1961.

Bibliografía

ARA, GUILLERMO, *Fray Mocho*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1963.
LAERA, ALEJANDRA, *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, FCE, 2003.
LEDESMA, JERÓNIMO, “Fraymochismo en la ciudad de Roca. 1879-1903”. En: *El matadero, Revista crítica de literatura argentina,* Año II, nº 2, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, FFyL, UBA, 2000.
LÓPEZ ANAYA, JORGE, *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé, 2005.
LUDMER, JOSEFINA, *El cuerpo del delito*, Buenos Aires, Perfil, 1999.
MORALES, ERNESTO, *Fray Mocho*, Buenos Aires, Emecé, 1948.
PAYRÓ, JULIO E., “La pintura”, En: *Historia General del Arte en la Argentina*, t. VI, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.
PAYRÓ JULIO E., *23 Pintores de la Argentina1810-1903, Buenos Aires,* Eudeba, 1962.
PRIETO, ADOLFO, “Configuración de los campos de lectura 1880-1910”. En: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
QUESADA, ERNESTO, *La evolución del idioma nacional,* Buenos Aires, Imprenta Mercatalli, 1922.
RAVINA, AURORA (dir.), *Historia Argentina*, Buenos Aires, Página/12, 1999.
RIVERA, JORGE, *La novela popular*, Buenos Aires, CEAL, 1976.
RIVERA, JORGE, *Ricardo Gutiérrez*, Buenos Aires, CEAL, 1974.
ROMANO, EDUARDO, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos, 2004.
ROJAS, RICARDO, *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Losada, 1948.
SORIANO, OSVALDO, “El último rebelde”. En: Osvaldo Bayer, *En camino al paraíso*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1999.
VÁZQUEZ VILLANUEVA, GRACIANA, “Orden y norma de una lengua, orden y norma de una nación: el discurso del Centenario”. En: Arnoux, E. y Bein, R. (comp..) *Prácticas y representaciones del lenguaje*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

Ilustraciones

Tapa, P. 339, P. 340, *Caras y Caretas*, Año 1, nº 1, Buenos Aires, 8 de octubre de 1898.
P. 338, P. 345, *Historia general del arte en la Argentina*, t. VI, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.
P. 341, *Caras y Caretas*, Año 1, nº 2, Buenos Aires, 15 de octubre de 1898.
P. 341, *Caras y Caretas*, Año 1, nº 3, Buenos Aires, 22 de octubre de 1898.
P. 342, *Caras y Caretas*, Año 1, nº 6, Buenos Aires, 12 de noviembre de 1898.
P. 343, *Caras y Caretas*, Año 1, nº 10, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1898.
P. 346, P. 348, M.E.L., *Juan Moreira. Realidad y Mito*, Buenos Aires, 1956.

Auspicio:



gobBsAs